



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Hollywoods Kriegsfuror: Zerstört die Schlacht die Persönlichkeit oder hilft sie psychische Störungen zu überwinden, zumindest im Kino?

Bronfen, Elisabeth

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-45101>
Conference or Workshop Item

Originally published at:

Bronfen, Elisabeth (2010). Hollywoods Kriegsfuror: Zerstört die Schlacht die Persönlichkeit oder hilft sie psychische Störungen zu überwinden, zumindest im Kino? In: 10. Vierwaldstätter-Psychiatrietag zum Thema "Persönlichkeit! Störung? Ein Spannungsfeld sondergleichen!?", Luzern, 28 January 2010.

Hollywoods Kriegsfuror:
Zerstört die Schlacht die Persönlichkeit oder hilft sie psychische Störungen zu
überwinden, zumindest im Kino
Elisabeth Bronfen

Den Titel habe ich bewusst relativiert, um zu Beginn gleich festzuhalten: Mir geht es nicht um konkrete Fallbeispiele Kriegsbezogener psychischer Störungen, sondern darum, wie das Amerikanische mainstream Kino diese reflektiert. Damit stehen also folgende Prämissen als Ausgangspunkt meiner Überlegungen:

1. Film ist eine Verarbeitung von individuellen und kollektiven psychischen Prozessen. Die Einzelgeschichten, auf die ein Erzählfilm sich konzentriert, haben einem mimetischen Anspruch; sie sollen durchaus psychologisch realitätstreu sein. Es sind aber zugleich auch Chiffren für eine allgemeinere Problematik. Der Hollywood Held ist - so idiosynkratisch er auch gezeichnet sein mag - implizit immer auch ein Jedermann. Immerhin, mit ihm muss sich das Publikum irgendwie identifizieren, sonst funktioniert die narrative Logik nicht. Es sind fiktionale Geschichten, auch wenn sie eine gewisse dokumentarische Färbung oder Authentizität suchen. Und als Filmgeschichten folgen sie einer strengen Erzähllogik: Die Störung, mit der die Geschichte einsetzt, muss im Laufe der Filmhandlung durchgespielt und am Ende aufgelöst werden. Aus diesem Grund möchte ich für zwei Filme - Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979/2000) und Clint Eastwoods *Flags of our Fathers* (2006) sowohl die Anfangs- wie die Schlussequenzen zeigen und erörtern. Es geht mir bei der Wette, dass Kriegskino eine Überwindungshilfe von psychischen Störungen anpeilt, um die Sinnstiftung, auf die das Unterhaltungskino notwendigerweise hinauslaufen muss. Und auch da muss gleich von Anfang auf eine Aufspaltung hingewiesen werden. Die Sinnstiftung - oder Auflösung von psychischen Störungen - betrifft einerseits den Helden, andererseits aber auch die Geschichte, die über ihn erzählt wird. Geholfen, wenn sie so wollen, wird nicht so sehr einer fiktionalen Figur. Sondern, über das Durchspielen und stückweise Auflösen einer psychologischen Störung der Filmfigur wird für den Zuschauer eine imaginative Hilfe geleistet.

2. Denn: Film ist auch in dem Sinne eine Verarbeitung, als die individuelle Störung - im Fall von den beiden Kriegsfilmen, auf die ich genauer eingehen will die traumatische Erfahrung der Kriegsschlacht - zudem also Chiffre für zeitgenössische

kulturelle Befindlichkeiten. Im Hollywood Genrekino denkt die amerikanische Kultur über sich selber nach, reflektiert kulturelle Ängste und Wünsche. Es wird also, wenn Coppola fünf Jahre nach Ende des Vietnamkrieges (und dann in der Redux Version 25 Jahre später) oder Eastwood mehr als 50 Jahre nach Ende des zweiten Weltkrieges auf die Heimsuchung von Kriegsgeschehen eingehen auch darüber nachgedacht, wie in einem Kunstmedium psychische Störungen erarbeitet werden können. Es handelt sich also in doppeltem Sinn um eine Entortung: Einzelne Helden für eine kollektive Körperschaft einerseits; und andererseits fiktionale Fallbeispiele für reale Kriegserfahrung. Wenn ich also als dritte Prämisse von der Nähe von Kunst und Destruktion ausgehe, von dem Zwischenspiel von Schöpfung und Zerstörung nannte, dann um eben diese unsauber Schnittfläche fruchtbar zu machen. *Apocalypse Now* ist dabei ein besonders dankbares Beispiel, denn wie einige von Ihnen sich vielleicht erinnern werden hatten die Dreharbeiten selber etwas von einem Kriegs-reenactment an sich. In der Pressekonferenz, die Coppola in Cannes 1979 gab, betonte er, es handele sich nicht um einen Film *über* den Vietnam Krieg, sondern "it is Vietnam." Wollten die Studios während der Krieg in Südostasien noch im Gang war keinen Film darüber finanzieren, inszenierte er mit seinem Filmteam in den darauf folgenden Jahren seine eigene Version vom Wahnsinn des Krieges. Coppola erklärte während dieser Pressekonferenz: "It was crazy. There were too many of us, we had access to too much money, too much equipment and little by little, we went insane". Explizit setzt er die Störung, die sein Film als Film inszeniert (eine amerikanische Filmproduktion, die aus allen Fugen gerät, bis hin zum Herzinfarkt des Hauptdarstellers Martin Sheen) mit der Störung, die er zum Thema nimmt, und die er zugleich als Chiffre für das US Militärengagement in Vietnam versteht gleich, nämlich eine Kriegsmaschinerie, die in den Wahn verfällt.

Problematisch und zugleich faszinierend ist also diese Gleichsetzung von Wahnsinn und Kreativität, wenn Sie so wollen von dem künstlerischen Furor eines megalomanischen Film-Regisseurs und dem Kriegsfuror, den er kritisch beleuchten will. Denn es muss noch eine weitere Ebene meiner Diskussion sofort ins Blickfeld gerückt werden, die mit dem besonderen Medium von Kino zu tun hat. Erinnern wir uns, dass Napoleon behauptet hat, die Fähigkeit zum Krieg sei nicht zuletzt als Fähigkeit zur Bewegung zu verstehen (*capacité de mouvement*). Kino - das Medium des bewegten Bildes - feiert natürlich eben diese Fähigkeit, und in keinem Genre tut es dies mit größerem Furor und größerem Geschick als im Kriegsfilm. Die

Bewegung, um die es filmsprachlich geht - und auch das werde ich Ihnen an Hand der Filmausschnitte zeigen - ist ebenfalls mehrfach. Zum einen haben wir die Choreographie der Schlacht, die Bewegung von Körpern und Maschinen im Raum, vom Furor des Krieges angefeuert, von der Bedrohung durch den Feind vorangetrieben. Zum anderen aber haben wir es auch mit der Bewegung der Kamera zu tun, die diesen Kampf von allen Seiten einfängt, oder zumindest das Innen und Außen des Helden visuell umsetzt; eine Bewegung die zudem mit dem Schnitt und der Montage den Kriegsfuror auch als Bildkompositum darbieten kann. Und wir haben jene Bewegtheit, die der Kriegsfilm im Zuschauer erzeugen will, wieder unabhängig davon, ob diese eine begeisterte Zustimmung oder eine beklemmende ironische Distanz (oder gar beides) betrifft. Apodiktisch formuliert: Kriegskino - wie jedes Kino, aber aufgrund der bewegenden Gewalt ein Stück offensichtlicher und intensiver - affiziert uns körperlich. Wir sollen emotional bewegt werden, auf eine Weise, die den Raum *vor* der Kinoleinwand mit dem *auf* der Kinoleinwand in Einklang bringt. Jüngst hat das Tarantino mit seinen *Inglorious Basterds* besonders meisterhaft vorgeführt. Beim Betrachten von Kriegsfilmen fallen auch wir in einen Furor, der - wie das kathartische Theater der Antike - eskapistische Unterhaltung als reinigendes Ritual behauptet; jenes staunende Mitleid, von dem Aristoteles spricht, zu erzeugen sucht.

Was aber hat es genauer mit der psychischen Störung auf sich, die als thematischer Schwerpunkt dieser Kriegsnarrative dient? Warum, fragen Sie sich vielleicht, spreche ich so hartnäckig von einer psychischen Störung, und nicht etwa von einem politischen Konflikt, bezeichnet der große Kriegstheoretiker Clausewitz den Krieg doch als Politik mit anderen Mitteln. Es geht mir um folgende räumliche Aufteilung: Im Krieg spaltet sich der Held zwischen dem vertrauten Heim und der fremden Front auf; unterhält eine unheimliche Existenz. Er ist weder im gewöhnlichen Alltag, noch gänzlich im Anderen, dem fremden Ort der Schlacht. Genau diese Spaltung wird von Coppola in der Anfangssequenz von *Apocalypse Now* dramaturgisch in Filmbilder umgesetzt. Dabei spricht er einen Gemeinplatz an, den Hegel bereits in seinen Notizen über die Notwendigkeit von Krieg aufgeworfen hat: Männer ziehen in den Krieg, vermeintlich um universale Werte zu verteidigen, eigentlich aber (auch), um aus dem Kampf mit den Frauen daheim, die sich für die Partikularität der Familie und im besten Fall noch der Gemeinde einsetzen, zu entrinnen. Die Schlachtzone ist, im Gegensatz zu einem von unlösbaren

Widersprüchen und Kontingenzen geprägtem Alltag, von einem einfachen Gegensatz gezeichnet, nämlich dem zwischen Freund und Feind. Aber - und diese Einschränkung ist entscheidend, zumindest für Filmerzählungen des Krieges - diese Einfachheit wird, hat man sich erst einmal auf den Kriegsfuror eingelassen, als Störung des Ich erfahren, ist sie doch von einer permanenten realen Lebensbedrohung gezeichnet. Es steht also reale Gewalt an der Front gegen psychische Gewalt daheim. An der Front ist man außer sich, egal ob dies als Zustand ekstatischer Lust oder erschütternder Verletzbarkeit erfahren wird. Man ist - auch das werde ich Ihnen noch genauer zeigen - auf der Schweben, und der Raum, den man empathisch bewohnt, entspricht diesem Dazwischen. Es ist kein gewöhnlicher Raum, sondern die Kriegszone wird als entorteter Raum wahrgenommen, nochmals unabhängig ob man diese Störung des Gewöhnlichen begrüßt oder befürchtet.

Im zweiten Zug - und das ist das Anliegen von Clint Eastwood in seinem wesentlich versöhnlicheren *re-enactment* des zweiten Weltkrieges - ist es aber ebenfalls ein Gemeinplatz festzustellen, dass keiner unversehrt aus dem Krieg heimkehrt. In der Tat könnte man behaupten (und das erzählen mir mehrfach Freunde über deren Väter, die im zweiten Weltkrieg kämpften), niemand kehrt *ganz* nach Hause zurück. Ein Stück Fremdheit der Front, eine Marke jenes Kriegsfurors, den man zuerst anlegen und dann, nach Kriegsende, wieder ablegen sollte, bleibt bestehen. Davon erzählen viele psychiatrische Fallgeschichten von Kriegsneurosen, es erweist sich aber auch in jüngster Zeit als das prägnante Narrativ, mit dem man über Veteranen - wie auch der Erinnerungskultur, die sie nach dem Krieg geprägt haben - spricht: vor allem jener Kriegsveterane, deren Störungen eher im Geheimen, eher verschwiegen blieben. Erinnern wir uns vielleicht auch daran, dass nach dem zweiten Weltkrieg niemand von den Kosten des Kriegsfurors hören wollte. Das heisst: Auch wenn das Schweigen, welches Europäer, Amerikaner und Japaner nachträglich überfallen hat politisch unterschiedliche Gründe hatte, gemein war eine dezidierte Abwendung von Aufmerksamkeit. Die Hinwendung zu Fragen der Kriegstraumata, die in den letzten Jahren in der Literatur und im Film fast zur Konjunktur geführt hat, bedeutet eben jene Störung, jene unheimliche Spaltung, ins Blickfeld zu rücken. Für diese beiden Störung des Alltäglichen – einerseits dem Zelebrieren eines Ausser-sich-seins, andererseits dem verschwiegenen Erfahren eines nicht bewusst gelebten, zweiten Selbst – sollen nun die beiden Filme als fiktionale Fallbeispiele dienen.

Schauen wir uns also zuerst den Anfang von Coppolas Kriegsextravaganza an: -- Wir erkennen, es ist eine Tagtraumsequenz. Der Held liegt auf dem Bett. Aus dem Off wird die Spaltung, auf die ich schon zu sprechen gekommen bin, thematisiert. Wenn er zuhause ist, träumt er vom Dschungel; ist er in Vietnam träumt er von zuhause. Überhaupt nimmt er sich in dem Augenblick, in dem er aufwacht als Nichts war. Er ist in sich gespalten - erinnernd und erwartend. Er ist aber auch in sich gespalten, weil der Kriegsfuror als eine von einem dunklen Sog, einer gewaltsamen Intensität getriebene Kraft, in ihm Gestalt an nimmt. Und dafür ist die kuriose Tai Chi Szene emblematisch. Diese dient dazu, die von Kriegs ausgelöste, den Krieg verkörpernde Selbststörung als körperliche Inszenierung vorzuführen, bis hin zu dem Schlag der Faust ins eigene Spiegelbild. Es ist eine Lust an der Gewalt, die nahtlos in Selbstverletzung übergeht; ein 'außergewöhnliches' Genießen von Schlacht, als Kampf mit sich selber

Die Auflösung von *Apocalypse Now*, die diese Störung kittet: Die von Martin Sheen gespielte Figure wird das pagane Ritual, welches in dem Kambodianischen Tempel, in dem sein Gegenspieler Kurtz sein Hauptquartier hat, nachahmen. Im Auftrag der US-Armee tötet er den dekorierten Offizier, der deutlich wahnsinnig geworden ist; obgleich Coppolas zynische Ironie darin besteht festzuhalten, in diesem amerikanischen Krieg ist die Grenze zwischen Gesundheit und Wahnsinn nicht mehr eindeutig zu ziehen. Unser Held dringt also ans Herz der Dunkelheit, ans Ende der Nacht vor, und dieser Kampf ist nun nicht mehr mit sich selber, sondern mit einem klar als wahnsinnig, gefährlich, zerstörungswürdig. Er wird mit einem als Sündenbock deklarierten Gegner durchgefochten. Sheen besiegt den Anderen (von Marlon Brando gespielt), der als unzweideutig transgressiv markiert ist, und somit stellvertretend die eigene Transgressivität. Er nimmt aber auch dessen Schriften mit sich. Er wird also nicht nur geläutert, sondern kehrt als Zeuge implizit heim, und was er berichtet läuft - da er die Schriften des Getöteten unter dem Arm trägt - nicht auf eine eindeutige Anklage hinaus. Stattdessen richtet er sich implizit auf den ambivalenten Film, den wir bereits in der Eingangssequenz angedeutet sahen, und dann als Filmhandlung gesehen haben. Der Regen signalisiert die Katharsis, wie auch das Herausholen seines einzigen Überlebenden, den jungen G.I. Lance, der nahtlos in der paganen Masse untergegangen ist. Während dem Film hatten wir erfahren, diese Drogen konsumierende Soldate meint das Kriegszerrüttete Vietnam sei "besser als Disneyland". Die letzte Bildmontage ersetzt das Boot, welches Fluss abwärts in die

Zukunft, nach Hause fährt ab, durch Nebel. Wir kehren also an den Anfang des Films zurück, sowie an zentrale Bilder der psychischen Störung, die wir miterlebt haben. Am Ende haben wir also eine ästhetische Inszenierung von der Zusammenfügung in ein Abschlussbild der Einzelbilder von kriegsbezogenen Störungen, seien dies persönliche oder kollektive.

Als Gegenbeispiel, mit dem Fokus auf den vom Kriegsfuror sein Leben lang im Stillen heimgesuchten Veteran möchte ich als zweites Beispiel die Anfangssequenz von *Flags of our Fathers* zeigen. Clint Eastwoods Held hat nach dem Krieg erfolgreich ein Bestattungsinstitut geleitet, ist glücklich verheiratet, und hat eine kinderreiche Familie gegründet, ist nun aber Herzkrank. Die blutige Schlacht um Iwo Jima hat er scheinbar erfolgreich vergessen. Nachts aber suchen ihn Alpträume heim.

-- Wir haben es hier mit dem Bild äußerster Verlassenheit zu tun, und dies wäre eine andere Variante des Kriegsfurors. Der Held - das erfahren wir erst im Verlauf der Geschichte - sucht verzweifelt nach seinem Freund Iggy. Dieser ist in jener Nacht heimtückisch vom japanischen Gegner überfallen und getötet worden, sodass der Held stückweise auch Schuld für den Tod des Kumpanen empfindet. Er ist zudem Sanitär, und somit für das leibliche Heilen seiner *buddies* verantwortlich. Aus dem Off entwickelt Eastwood ein Narrativ, welches diese schreckliche Störung - Freund im Stich gelassen zu haben, selber im Stich gelassen worden sein - überwinden soll; eine Erklärung für den Kampf nicht im Sinne von Heldentum, sondern als gegenseitige Zuneigung zwischen *buddies*. Halten wir aber psychoanalytisch fest: In dieser Nacht lässt sich der Alptraum nicht mehr vergessen. Die Botschaft, die der Veteran im Unbewussten die ganze Zeit nach dem Krieg erfolgreich beherbergt hat, will gehört werden. Mit dem Wort des verlorenen Freundes auf den Lippen erleidet der Veteran einen Herzinfarkt, an dem er wenige Tage später auch sterben wird. Während er im Krankenhaus liegt, wird sein ältester Sohn die überlebenden Veteranen befragen, und die Geschichte dieser Schlacht auf Iwo Jima rekonstruieren. Die Störung, die den Kriegsveteran Zeit seines Lebens unbewusst befangen hat, wird als bewusst ausgetragene kollektive amerikanische Geschichte, als Auftrag des Erinnerns, der richtigen Komemoration von Eastwood durchgespielt

Die Auflösung von *Flags of our Fathers* scheint im Vergleich mit Coppolas Vietnam-Spektakel versöhnlicher, lässt sich aber auch gegen den Strich lesen: Kurz

vor seinem Tod verweigert der erwachte Veteran weiterhin eine bewusste Erinnerung seines Alptraums. Dies steht aber nun im Gegensatz zum Wissen seines Sohns, und impliziert uns. Dem Alptraum hält der sterbende Veteran, und mit ihm der Film, eine andere Szene entgegen: Das Schwimmen im Ozean, nachdem die jungen Männer die amerikanische Flagge auf Iwo Jima gehisst hatten. Es ist eine Auszeit vom Krieg, eine Störung der Störung. Begleitet vom Narrativ des *buddy*, an welcher der Sohn nun seinerseits festhält, und welches er an uns weiter vermitteln will. Der Film hält aber dramaturgisch die beiden Szenen - Alptraum und Unterhaltung - in der Schwebelage. Wenn der Sterbende laut Walter Benjamin seiner Erzählung Autorität verleiht, so ist dies eine komplexe. Denn die Verneinung, er hätte seit Jahren nicht an den verlorenen Freund gedacht, wurde vom Film nicht nur demontiert. Die unbewusste Erinnerung, Zeichen einer im Verschwiegen gelebten psychischen Störung, ist jene psychische Szene, über die Clint Eastwood sowohl die Schlacht um Iwo Jima, als auch dessen nachträglich Verarbeitung durch die amerikanische Kultur kritisch beleuchtet.

Wir haben also in beiden Fällen einen Rückzug in die ästhetische Formalisierung: In *Apocalypse Now* eine Montagesequenz, in der der Film als Erinnerungsbild nochmals aufflackert, und mit ihm der traumatische Genuss der Kriegsfront in seiner gänzlichen Ambivalenz: Eine Erfahrung des Wahnsinns aus Überschuss. In *Flags of our Fathers* hingegen entlässt der Regisseur uns mit einem idyllischen Erinnerungsbild, welches weniger referentielle Richtigkeit hat als das Alptraumszenarium, das es auszublenden sucht. Auf diese beiden psychischen Bilder enggeführt, enthüllt die ambivalente Intensität des Kriegsfurors sich im Sinne eines Fluchtpunktes. Im Bezug zu diesem Fluchtpunkt entfaltet sich jegliches nachträgliche Denken des Kriegsfurors, denn der Film als ästhetische Verarbeitung kann den Horror des Krieges, der sich in seiner realen Erfahrung jeder Wiedergabe entzieht, affektiv aufrufen. Deshalb ist für die Frage der Überwindung das Entscheidende tatsächlich der Raum vor der Leinwand.